

# LA COSMOLOGÍA POÉTICA EN LOS WAYNOS QUECHUAS TRADICIONALES<sup>1</sup>

Martín Lienhard

## Introducción

Como lo han ido subrayando varios trabajos recientes sobre las prácticas simbólicas andinas, la expresión de lo “cosmológico” no es privilegio exclusivo de ninguno de los numerosos “discursos” (paralelos, superpuestos o imbricados) que componen, en los Andes centrales, una *performance* ritual y/o musical. En este sentido, se ha atribuido relevancia cosmológica al empleo de determinados instrumentos y voces, a la calidad de los sonidos producidos, a la melodía y al ritmo (códigos “musicales”); al despliegue de los actores en el espacio, la coreografía y la gestualidad, las máscaras, el vestuario y el decorado (códigos escénicos); a la inscripción de la *performance* en el calendario ritual y su desarrollo en el tiempo (códigos “temporales”). Desde luego, las concepciones cosmológicas se incrustan, también, en el discurso “narrativo” (códigos dramáticos y verbales) que actualizan las prácticas rituales, los cantos etc.

Trataré a continuación de develar la “cosmología poética” que subyace a los textos **verbales** de una serie de *waynos* quechuas de la sierra central y meridional del Perú. Una investigación de este tipo supone ciertas precauciones teóricas y metodológicas.

El texto verbal no es sino uno de los elementos que entran a formar parte de la *performance* de un canto como el *wayno*. Por un lado, un texto musical (melodía, ritmo), que lo acompaña o hace las veces de contrapunto, le sirve de “soporte”. Ambos se realizan por medio de una o varias voces que pertenecen a personas “condicionadas” por su experiencia personal y colectiva dentro de un contexto socio-cultural, histórico, etc. determinado. El canto surge en el marco de una “puesta en escena” que implica, además de la actuación de los “personajes”, la ocupación de un espacio y la inserción en el tiempo (astronómico, social, histórico).

Sin embargo, el texto verbal se rige, hasta cierto punto, por unas normas que le son propias (“autonomía” relativa). Las estructuras del texto (verbal) producen un sentido “objetivo”—accesible al análisis—cuya puesta en escena, a menos que sea paródica, no llega a anular del todo. Este sentido objetivo no coincide siempre ni necesariamente con el que le atribuyen, en el momento de la *performance*, los ejecutantes o el público. En las páginas siguientes, perfectamente consciente de los límites de este estudio, intentaré,

pues, poner de relieve la cosmología objetivamente incrustada en los textos verbales de algunos cantos.

Es evidente, tratándose de textos producidos y “recibidos” en un régimen de oralidad, que no podemos considerarlos como fijos o definitivos. En cada *performance*, los textos “latentes” (en la memoria de sus protagonistas) pueden sufrir modificaciones mayores o menores, desde la substitución de palabras o “frases”, pasando por un montaje diferente de las “estrofas”, hasta la incorporación momentánea de contenidos radicalmente nuevos. Varían también, desde luego, la “puesta en voz” y la “puesta en escena” del canto. Para los fines limitados de esta investigación, tales cambios y variaciones, sin embargo, no resultan decisivos: la “cosmología poética” de los cantos analizados parece demostrar, en realidad, una estabilidad considerable.

## Materiales

Nos basaremos en una serie de *waynos* “tradicionales”, oriundos del centro-sur de la sierra del Perú y cantados, actualmente, por ciertos sectores campesinos o sus descendientes urbanos “tradicionalistas”. Nos valdremos también, para algunas demostraciones, de cantos de otro tipo. Cabe subrayar que los *waynos* “tradicionales” coexisten, en el área mencionada (y en sus “ramificaciones” urbanas y costeñas), con *waynos* de elaboración más reciente y de características eminentemente distintas (cf. Baquerizo 1993).

Contrariamente a los cantos vinculados estrictamente a las fechas del calendario ritual (católico, agrícola y ganadero) y a los ritos de pasaje, el *wayno* quechua de la sierra central y meridional del Perú “surge” en cualquier momento del año y en las circunstancias sociales más diversas. Por eso, sin duda, se lo llama, en algunas comunidades, *llaqtay taki*: el canto-de-mi-pueblo. De todos los géneros musicales del área, no es sólo el más difundido, sino también el que demuestra, en su ejecución, la mayor autonomía. Esto no significa que, en una comunidad campesina, en los caminos y carreteras o en un barrio urbano cualquier *wayno* “surja” en cualquier momento, sino que su relación con un momento concreto no obedece a una “ley” previsible.

En sus variantes más difundidas, cantado por los **mistis**, los mestizos y amplios sectores de origen serrano en las grandes ciudades serranas y costeñas, el *wayno* alcanzó el **status** de canción representativa de la cultura “serrana”. En este sentido, el *wayno* cantado llegó a ser, desde hace varios decenios, la canción andina más difundida y comercializada. Quizás por eso mismo, pocos estudios se han dedicado a su música y sus textos. En los *waynos* tradicionales, éstos resultan, sin embargo, una expresión poética de notable trascendencia.

## Principios de la “poesía quechua”

Ha habido varios intentos de definir los principios básicos de la “poesía quechua” (generalmente, los principios poéticos que rigen los textos verbales de los cantos quechuas). En sus importantes trabajos sobre los textos poéticos que figuran en la “Primer nueva corónica...” de Guaman Poma de Ayala, Philippe Husson (1985, 1993) subraya, por un lado, el empleo de un **lenguaje poético**—gramática y léxico—distinto del lenguaje coloquial o cotidiano, y por otro, la presencia constante de lo que él califica de **paralelismo semántico**: “correspondencias, al nivel del sentido, entre palabras homólogas situadas en secuencias contiguas” (Husson 1993).

Los “paralelismos semánticos” surgen, de hecho, en el marco de los paralelismos **gramaticales**. Preferimos, al hablar de poesía cantada, partir de este fenómeno propiamente “rítmico”. En los textos de los *waynos*, los paralelismos gramaticales producen una especie de macro-ritmo binario, basado a veces en la simple repetición de un sintagma poético (“bis”), pero más generalmente en la repetición, con variantes léxicas, de una estructura gramatical:

*Tumanaykipaq/ mana tarispa/ chaypi waqanki*

*Upanyaykipaq/ mana tarispa/ chaypi llakinki*

No hallando qué tomar/ ahí mismo llorarás

no hallando qué beber/ ahí mismo sufrirás<sup>2</sup>

Las palabras substituidas o **variables** atraen, desde luego, la atención de quienes “siguen” el texto cantado. Partiendo de los materiales ofrecidos por Guaman Poma, Husson (1993) se sirve, para definir la relación semántica entre las palabras substituidas, de los conceptos de sinonimia, parasinonimia y pertenencia al mismo campo semántico:

- (a) Sinonimia: unu/yaku (agua/agua: diferencia dialectal).
- (b) Parasinonimia: llulla/pallqu (mentira/engaño).
- (c) Pertenencia al mismo campo semántico: asi-/puklla- (reír/jugar); lliklla/aqsu (manta/saya).

Comentando las fluctuaciones semánticas que producen estos paralelismos, Husson sugiere que la destrucción de la pertinencia denotativa de la palabra y el efecto de ambigüedad consecutivo auspician una lectura “emocional” del texto poético (1985:362). Sus conclusiones tienden a insinuar, igualmente, que las variaciones semánticas (y otros procedimientos característicos de los poemas quechuas transcritos por Guaman Poma) son un espacio para la “libertad” del poeta.

El estudio del fenómeno de los paralelismos sintácticos en los *waynos* y otros cantos quechuas modernos puede llevar sin duda a unas conclusiones en parte diferentes.

En primer lugar, en los *waynos* quechuas analizados, los elementos variables tienden a constituirse en **parejas estables**. La libertad de elección del poeta resulta sumamente restringida: poco menos que sistemáticamente, una **variable** determinada “arrastra”, en la repetición del sintagma que la engloba,

la manifestación de su “pareja” tradicional. Si por ejemplo, en una construcción que paraleliza dos sintagmas poéticos, el primero contiene, como **variable**, una forma derivada de waqa- (llorar), podemos suponer—o estar casi seguros de—que el segundo ofrecerá la misma forma derivada de llaki- (sufrir):

Urqkunapi tarukitas/ taytay errante waqawanqa  
urqupi vikuñitas/ mamay errante llakiwanqa.

Taruka de los cerros/ mi padre, errante, llorará por mí  
Vicuña de los cerros/ mi madre, errante, sufrirá por mí  
[texto no. 3].

Llaki- y waqa-, “parasinónimos”, son lexemas extraídos de un campo semántico que abarca las expresiones del llanto y la tristeza. En el lenguaje poético de los *waynos* estudiados, ellos forman una pareja prácticamente obligatoria.

Si el primer sintagma contiene, como variable, el lexema ripu- (irse), el sintagma paralelo le substituirá, sin duda, el lexema pasa- (irse). La única diferencia importante entre estos términos sinónimos estriba en su origen, respectivamente quechua y español:

Chaymantaqa ripusaqsi/ chaymantaqa pasasaqsi  
Entonces me iré/ entonces me marcharé<sup>3</sup>

A urqu (‘cerro’) le suele seguir, en las construcciones paralelas, qasa (‘abra’):

Waqllay urquta chinkakuptiy/ ima taytallay llakiwanqan  
waqllay qasata chinkakuptiy/ ima taytallay llakiwanqa<sup>4</sup>

Contrariamente a las variables anteriores, urqu y qasa no son sinónimos ni parasinónimos. Se diría, más bien, que los dos conceptos se oponen: si el primero evoca la parte alta de una cordillera, el segundo remite a los lugares donde el filo de la cordillera se quiebra. Ambos son, sin embargo, parte constitutiva de la cordillera en su conjunto: elementos cuya relación es de **oposición y complementariedad**.

La relación de oposición y complementariedad es más evidente aún en otra pareja de variables: mama y tayta.

kayninta pasaspan/ taytallay chinkarqun  
kayninta pasaspan/ mamallay chinkarqun  
por aquí pasando/ se perdió mi padre  
por aquí pasando/ se perdió mi madre.  
[texto no. 5]

Pareja de variables absolutamente central en un gran número de *waynos*, tayta y mama representan las dos caras o mitades obligatorias y exclusivas de una célula bifronte, fundamento de la sociedad en su dimensión biológica (en quechua, el ‘padre’ y la ‘madre’ nunca se funden, contrariamente a lo que se observa en los principales idiomas europeos, en un concepto único y dominado por la función paterna: ‘padres’ en español, ‘parents’ en inglés y francés, ‘Eltern’ en alemán, etc.).

La contribución respectiva de cada una de las dos “mitades” de esta célula para la reproducción de la sociedad humana aparece también como posible **variable** en las construcciones paralelas:

Waqllay qaqa chaupipis/ taytallay churivallawarqa  
waqllay monte chaupipis/ mamallay wachallawarqa

En medio de aquel roquedal/ mi padre me engendró  
en medio de aquel monte/ mi madre me parió<sup>5</sup>

En la misma línea, los paralelismos tematizan, también, la oposición entre el hijo del padre y el de la madre:

manas mamallaypas/ wawallay niwanchu  
manas taytallaypas/ churillay niwanchu  
ni siquiera mi madre/ hijo mío me dice  
ni siquiera mi padre/ hijo mío me dice  
[texto no. 6]

“Sinónimos” desde una perspectiva europea, churi y warmi (‘hijo/hija del hombre’, ‘hijo/hija de la mujer’) remiten a la diferencia que existe entre las miradas opuestas y complementarias del hombre y de la mujer.

La pareja celeste inti/killá, cuya homología con la pareja terrestre tayta/mama es notoria, “reina” en otras tantas construcciones paralelas:

Intipas yaykuykachkanña/ killapas chinkaykuchkanña  
El sol ya está entrando/ la luna ya se va perdiendo<sup>6</sup>

La pareja punchau (día)/ tuta (noche), bien documentada en los *waynos*, no es mucho más que una variante de la precedente: si punchau es la mitad “solar” del día astronómico, tuta representa la otra mitad, cuya oscuridad se ve matizada por la presencia de la luna.

Qori y qollqe (oro/plata) configuran otra pareja típica. Si bien la serie léxica de los metales autorizaría, teóricamente, otras parejas, ésta es la que se impone en el lenguaje poético. La sintaxis del ejemplo siguiente insinúa, sin lugar a dudas, la homología de la relación madre/padre y oro/plata:

Yuyarillaway mamay/ yuyarillaway taytay  
qori kiraupi uywallawasqaykita/ qollqi kiraupi uywallawasqaykita

Acuérdate madre mía/ acuérdate padre mío  
yo, criado por ti en una cuna de oro/ yo, criado por ti en una cuna de plata [texto no. 2]

Parece, en resumen, que la substitución de lexemas en las construcciones paralelas se apoya, por un lado, en la existencia de unas **parejas de sinónimos consolidadas por y dentro de la tradición poética**, y por otro, en la de las **parejas previstas, independientemente del discurso poético, en la “lengua”—en el sentido de Saussure—y la cultura quechua**.

Varias de estas parejas se pueden considerar como las coordenadas de una “cosmología”: sol/ luna, día/ noche, oro/ plata, padre/ madre, cerro/ abra, etc. Como tales, algunas de ellas tienen, en la “poesía” quechua, una larga tradición. El himno a Wiraqocha que transcribió, a comienzos del siglo

XVII, el cronista Pachacuti Yamqui Salcamaygua [texto no. 1] presenta, entre otras, las parejas inti/ killa (sol/luna) y punchao/ tuta (día/noche). En vez de la pareja tayta/ mama encontramos, en este texto antiguo, la de qari y warmi (hombre/mujer). En todas ellas “vibra”, sin lugar a dudas, la oposición cosmológica “primordial” hanan/urin. Podemos constatar que el texto transcrito por Pachacuti Yamqui se sirve de paralelismos gramaticales—muy simples—para manifestar una serie de oposiciones cosmológicas básicas:

Intiqa killaqa/ p'unchawqa tutaqa/ puquyqa chirawqa

Y el sol y la luna/ y el día y la noche/ y el verano y el invierno

Si el análisis puramente gramatical de esta serie sugiere la sucesión de seis elementos idénticos (nombre, sufijo -qa), la introducción de criterios semánticos revela, atribuyendo el calificativo cosmológico hanan (arriba) a los nombres impares, y el de urin (abajo) a los pares, un ritmo de oscilación pendular. En los cantos modernos, la multiplicación de las parejas de oposición suele adoptar formas dispositivas menos canónicas. Si volvemos a leer el fragmento de canto de velorio apenas citado, constatamos que la primera pareja, mama/tayta, invierte el orden hanan/urin que manifiesta la segunda, qori/qollqe. Dicho de otro modo, si la calidad de la oposición es la misma en ambos casos, su ordenamiento es otro. Como quiera que sea, las oposiciones de tipo cosmológico, lejos de estar simplemente presentes en el discurso poético, **aparecen como el principio básico de su composición**. Al crear, gracias al sistema de la substitución léxica, un ritmo de oscilación pendular, los paralelismos sintácticos sugieren la imagen de un cosmos dominado por oposiciones complementarias. Ritmo pendular y dualismo conceptual se refuerzan mutuamente.

¿En qué medida, todas las parejas léxicas puestas de relieve por el paralelismo sintáctico adhieren, aun cuando no son de directa relevancia cosmológica, a ese sistema cosmológico dual? En los materiales presentados aparecen, fuera de las parejas ya mencionadas, otras más. En el canto de velorio [texto no. 2], el padrino y la madrina, donadores respectivamente de la vestimenta y del arado, no constituyen sino una ampliación de la pareja de oposiciones tayta/mama.

kuayay madrinaypa pachachiwasqanwan

kuayay padrinuypa taclla quwasqanwan.

con el vestido que mi querida madrina me regaló

con el arado que mi querido padrino me regaló.

En uno de los cantos [texto no. 4] se forma, paralelamente a la oposición tayta/mama, la pareja rumi y sacha (piedra/árbol). En otro [transcrito más abajo en el texto] aparece, siempre en el contexto de una oposición tayta/mama, la pareja qacqa (roca) y munti (monte)<sup>7</sup>. En otro todavía [no. 6], el texto desarrolla un paralelismo sintáctico que abarca tres parejas asociadas: abajo/arriba (del camino), pukuy/liwli [sendas avencitas], madre/hermana del hombre:

Ñanpa uranmanta/ pukuy pukuychalla,  
 ñanpa hawanmanta/ liwli liwlichalla,  
panaymanta, mamaymanta tukuyuspalla...

debajo del camino/ sólo el pukuy pukuycha  
encima del camino/ sólo el liwli [liwlicha]  
 en mi hermana/ en mi madre convertidos

En los cantos no. 3 (*wayno*) y no. 4 (*santiago*: canto de la marcación del ganado) se paralelizan la taruka y la vicuña. En el primer caso, taruka y vicuña remiten respectivamente a tayta y a mama,

Urqukunapi tarukitas/ taytay errante waqawanqa  
 urqupi vikunitas/ mamay errante llakiwanqa.

Taruka de los cerros/ mi padre, errante, llorará por mí  
Vicuña de los cerros/ mi madre, errante, sufrirá por mí.

mientras que en el segundo, la relación entre ambas parejas no es paradigmática, sino puramente sintagmática:

maman chinkachiq taruka hina  
taytan chinkachiq vikuña hina.

como una taruka que perdió a su madre  
 como una vicuña que perdió a su padre.

En el *santiago* apenas mencionado [no. 4] aparece, todavía, la pareja para/lata (lluvia/nieve); en el *wayno* no. 5, la de aycha y yawar (carne/sangre).

Otro *wayno* [transcrito más abajo en el texto] vincula, en cambio, sendos conceptos de origen español: destino y pecado:

distinuykitaraq/ cumplimuy niwaspa  
pikaduykitaraq/ pagamuy niwaspa

"Tu destino todavía/ cumple" diciendo

"Tu pecado todavía/ paga" diciendo.

Algunas de estas parejas se podrían considerar, quizás, como variantes menores de la oposición cosmológica "primordial" hanan/urin: sacha (árbol) y rumi (piedra), en efecto, pueden hacer pensar en una oposición masculino/femenino, mientras que qaqa (roca) y munti (monte, selva) recuerdan la oposición tierras altas/yunga ("tierras bajas"). Pero, ¿cómo explicaríamos, a partir de esta óptica, que dos conceptos muy parecidos, rumi (piedra) y qaqa (roca), asuman posiciones opuestas?: rumi se asocia a mamay, mientras que qaqa se relaciona con taytallay. Sin duda, la solución de este problema no se halla en una supuesta "esencia" distinta de uno y otro elemento.

En cuanto a las parejas de sinónimos compuestos por un lexema quechua y otro español (ripuc, pasa-), se podría quizás pensar en la presencia de una división cosmológica (mundo quechua/ mundo español), pero ¿en qué medida los hablantes tienen conciencia del origen divergente de estas palabras? ¿Y qué connotaciones cosmológicas se podrían atribuir a pecado y destino, o a las dos manifestaciones tópicas de la lamentación, llaki- y waqa-? La "bifurcación", en estos casos, sugiere más bien que cada ser, objeto o práctica ofrece dos vertientes, a veces—como en la oposición wawa y churi—pro-

ducto de dos miradas opuestas y complementarias. En muchas construcciones paralelas, la dimensión cosmológica (básicamente, la oposición arriba/abajo) se cifra menos en la calidad de los conceptos opuestos que en la propia forma binaria.

Propondremos, pues, la hipótesis siguiente: en el discurso poético, los paralelismos contruidos en base a alguna de las oposiciones cosmológicas primordiales “arrastran” otras oposiciones que se tiñen, contextualmente, del “color” de la oposición principal. Si algunas de las variables sin significación cosmológica precisa pueden al menos connotarlas, otras, en cambio, sólo las adquieren en el contexto poético.

### “Cosmología poética” en movimiento

Los cantos examinados no se limitan a construir, a través de sus paralelismos sintácticos y la constitución de parejas, una “cosmología poética” estática. A partir de la perspectiva de un **yo** determinado, cada uno narra una historia o presenta una sucesión de imágenes. La cosmología no aparece sola, sino en relación con una mirada y, posiblemente, una “acción”. Queremos ahora estudiar, en este sentido, el texto verbal de uno de los *waynos*<sup>8</sup>:

Quechua:

*Waqllay qaq chaupipis  
taytallay churiyallawarqa  
waqllay munti chaupipis  
mamallay wachallawarqa  
liunpas tigripas  
tragarquchun nispa  
tigripas liunpas  
mikurquchun nispa*

*Tigricha liuncha llaqa  
manallas mikullawanchu  
tigricha liuncha llaqa  
manas tragallawanchu  
distinuykitaraq  
cumplimuy niwaspa  
pikaduykitaraq  
pagamuy niwaspa*

*ima ñuqallay pubri  
distinuyta cumplichkayman  
ima ñuqallay pubri  
pikaduyta pagachkayman  
mamallaytaraqchu  
ñuqa waqachirqani  
taytallaytaraqchu  
ñuqa waqachirqani*

Español:

En medio de aquel roquedal  
mi padre me engendró  
en medio de aquel monte  
mi madre me parió  
“león y tigre  
lo [la] traguen” diciendo  
“tigre y león  
lo [la] devoren” diciendo.

Tigre y león  
comerme no quisieron  
Tigre y león  
tragarme no quisieron  
“Tu destino todavía  
cumple” diciendo  
“Tu pecado todavía  
paga” diciendo.

Cómo solito y pobre  
podría yo cumplir mi destino  
cómo solito y pobre  
podría yo pagar mi pecado  
Mi mamá todavía  
habré yo hecho llorar  
mi padre todavía  
habré yo hecho llorar.

Si muchos *waynos* toman, desde el comienzo, la forma de una **invocación** a un elemento de la naturaleza (generalmente una planta, un animal, una piedra), el *wayno* apenas transcrito pertenece, en cuanto a su forma de enuncia-



ción aparente, al género **narrativo**. La primera y la segunda estrofa “narran”, en efecto, el origen y la persistencia de la soledad que afecta al yo, al hablante poético. Con la tercera estrofa, sin embargo, el discurso cambia de signo. Sin lugar a dudas, *Ima ñuqallay pubri* significa una invocación, dirigida a una instancia no nombrada. ¿Cuál podría ser tal instancia? Al parecer se trata de un poder superior no nombrable, situado por encima de la pareja padre-madre y por encima de la pareja tigre-león. Si la pareja padre-madre remite a la sociedad de los hombres, la pareja tigre-león parece evocar las fuerzas, no controladas por el hombre, de la naturaleza salvaje. Abandonado por la sociedad y colocado ante sus “responsabilidades” por los supuestos agentes de la naturaleza incontrolada, el yo poético invoca, pues, a quien domina a ambas.

Los textos verbales de muchos *waynos* campesinos se centran en la relación entre una pareja padre/madre y el yo poético. La ruptura de esa relación constituye, por lo común, su tema principal. A menudo, un suceso más o menos concreto—fracaso amoroso, prisión (texto no. 6), servicio militar—obliga al yo a abandonar la protección que le solía brindar la pareja padre/madre. Otras veces, las causas de la ruptura resultan más difusas. En *Viseca wayqupi* (no. 5), el yo poético “acusa” al pejerrey, habitante del río que corre en la quebrada, de haber “devorado” a su padre y su madre (según una explicación corriente, los *waynos* de este tipo se refieren a accidentes como el desbarrancamiento de un camión con sus pasajeros, pero el texto permite también otras interpretaciones).

En nuestro *wayno*, quien provoca la ruptura es la propia pareja padre/madre. Hasta donde sabemos, se trata de una figura mucho menos corriente que las anteriores. Si tomamos al pie de la letra el “argumento” del *wayno*, se evoca el abandono del hijo (o de la hija) por parte de su padre y su madre carnales. ¿Ilustración de una tragedia concreta? Nada permite afirmarlo. El texto carece, en todos sus niveles, de referencias a personajes o hechos concretos. A todas luces, la pareja padre/madre no remite nunca, en la poética de los *waynos*, a personas concretas. Creemos que su función es otra. En los poemas prehispánicos (donde no parece existir—o no llamar la atención—esa pareja), el hablante poético podía solicitar, para enfrentar su angustia, la protección divina. El hombre andino colonial o moderno perdió, con la conquista y la desestructuración de su sociedad, ese recurso supremo. En los poemas poshispánicos, la pareja padre-madre toma, de algún modo, el lugar de esa instancia central desaparecida. En los *waynos* tradicionales, ella funciona, en efecto, como una nueva instancia de protección. Los paralelismos sintácticos enfatizan la índole de “célula única de dos caras” que significa, en los textos, la pareja padre/madre. Contrariamente a lo que sucede—y con la mayor frecuencia—en la realidad social, el padre o la madre no suelen, en los *waynos*, aparecer “sueltos”. Los *waynos* tradicionales están lejos, en rigor, de querer “retratar” situaciones sociales concretas. En un *wayno* apurimeño (no. 6), el texto paraleliza—fuera de cualquier norma conocida—a una madre y a una hermana. Quizás en este caso, el autor (un abigeo con experiencia de cárcel),

se refiera, efectivamente, a una situación concreta. En el mismo texto, sin embargo, aparece también, tributo a la tradición poética con su cosmología estable, la pareja *tayta/mama*.

Pensamos que la pareja padre/madre representa, ante todo, a la colectividad humana, a la “comunidad”. Desde la destrucción del estado autóctono y de sus diferentes mecanismos de encuadramiento y de protección, la comunidad resulta, en efecto, la “familia” que proporciona una seguridad mínima a sus “hijos”. En los *waynos* tradicionales, el hombre andino se piensa, en efecto, en términos de “hijo”, de la comunidad. No aparece nunca como individuo autónomo y autosuficiente. Cuando surge, el *status* de “individuo” aparece como resultado de una pérdida o ruptura, no como opción social. Producto de una situación adversa, el “individuo” no es sino un huérfano, un *waqcha*.

En buena medida, los *waynos* se dedican a mostrar al “hijo” amenazado de “orfandad”, o al “huérfano” soñando con la recuperación de su *status* de hijo. Su tema fundamental sería, por lo tanto, la “crisis” en la relación entre el hombre y la sociedad (y el cosmos). Lo que anhela el yo poético es el restablecimiento de esta relación.

En el *wayno* que estamos estudiando, la desestructuración del mundo aparece como un hecho indiscutible. La “orfandad” del yo no es una amenaza, sino una triste realidad presente. No un suceso, sino un elemento “estructural”. Desde el comienzo, la pareja padre/madre se niega a asumir su función cósmico-social: la de garantizar la reproducción y la protección de la sociedad humana. ¿Cómo explicar este rechazo? Para la sociedad andina, los hijos representan un “capital” decisivo. Su abandono o rechazo no es, pues, una práctica corriente. El abandono evocado aquí remite, entonces, a una situación que impide la reproducción normal de la sociedad y la empuja al suicidio. ¿En qué momento de la historia andina habrá surgido el tema de este *wayno*? ¿En la época de la conquista, en la de la derrota de Túpac Amaru, o en la de la expansión latifundista? No conocemos la respuesta, pero la existencia actual de este *wayno* implica, como siempre en el sistema oral, su vigencia colectiva.

El abandono del hijo por la pareja padre/madre es sólo la primera etapa del “argumento”. La segunda introduce otro rechazo de signo diferente: las fieras león y tigre se niegan a devorar a la víctima que se les ofrece tan explícitamente. ¿Por qué? ¿Quiénes son los “personajes” que nombran los dos lexemas de origen español? Si *liun* remite a *puma*, felino predador conocido en las tierras altas, *tigri* equivale al *uturunqu* o jaguar, felino que “representaba”, en la cosmología incaica, al *antisuyu*, la zona alto-amazónica: el cuadrante dominante de la mitad de abajo, *urin*. Ellos encarnarían, pues, el inquietante y mal conocido subuniverso *urin*. A pesar de su sorprendente “mansedumbre”, el tigre y el león no son realmente, como se podría pensar en un primer momento, los “protectores” del yo poético. Tampoco son exactamente los representantes de un mundo “salvaje”. A todas luces, ellos de-

fienden o imponen una especie de “orden”. Este “orden” exige que el hombre asuma sus “responsabilidades”. Ahora, los conceptos que sirven para nombrar estas responsabilidades son, como sus propios nombres, de origen español y judeo-cristiano: “cumplir su destino” y “pagar sus pecados”. Si la noción del pecado remite, de por sí, al pensamiento cristiano, la “narración” subraya que se trata aquí, muy concretamente, del “pecado original”, del pecado de quienes no tuvieron (todavía) la posibilidad de cometerlo. La obligación de “cumplir su destino” equivale a la prohibición del suicidio, otro principio de marca judeo-cristiana. Los dos felinos “salvajes” resultan, pues, dos abogados del “orden” cristiano, orden relegado, dentro de la cosmovisión del poema, al subuniverso *urín*, a la “no cultura”. La representación de los agentes del sistema colonial bajo el aspecto de fieras, especialmente de felinos, parece corresponder a cierta tradición andina<sup>9</sup>.

Abandonado por la pareja padre/madre y “rechazado” también por las fieras, el yo poético se halla como expulsado del (de su) mundo y expuesto a la soledad y al desarraigo más completos y trágicos. No se trata, ciertamente, de una soledad y un desarraigo individuales. El “suceso” que aquí se narra no lleva, en efecto, rasgos de anécdota concreta e individual. Igual que las parejas padre/madre y león/tigre, el yo no remite a ninguna categoría individual (ni sexual): es un yo plural.

En varias oportunidades, el narrador, poeta quechua y antropólogo José María Arguedas aludió a la “soledad cósmica” que manifiesta el pueblo quechua en sus cantos. El la atribuía al resentimiento de un pueblo “vencido” (Arguedas 1961). Sin duda, la poesía prehispánica no ignoró cierto tipo de “soledad cósmica”. Basta recordar, a este propósito, la pregunta obsesiva del yo poético de los himnos prehispánicos sobre el lugar de residencia de la divinidad: *¿Maypim kanki?* [cf. texto no. 1]. Pero aquí, como en otros cantos recogidos a lo largo del siglo XX, la soledad aparece como más definitiva y radical. No hay siquiera a quién comunicarla, a quién solicitar protección. Hemos visto ya que la “divinidad” a la cual se invoca en la última estrofa del *wayno* no lleva nombre. En el siglo XX no tendría ya sentido invocar a un Wiraqocha remoto en el tiempo y el espacio, “confundido” además con los conquistadores y sus descendientes o sucesores (los *wiragochas*). Pero tampoco tiene sentido invocar al Dios cristiano, divinidad de los opresores y cúspide de una religión que subraya el “pecado original” que pesa sobre los inocentes y los débiles. Ante este gran vacío, se invoca, pues, a una “autoridad” sin nombre ni residencia conocida.

Observada en sus elementos “fijos” y en su movimiento, la “cosmología poética” que manifiesta el texto verbal de este y de muchos otros *waynos*, diseña un mundo **en crisis**. Una crisis cuyos rasgos remiten, en definitiva, a la desestructuración que sufrió la sociedad andina a raíz de la conquista. El hecho de que tales textos se sigan memorizando, reproduciendo y desarrollando, indica la vigencia del sentimiento de crisis expresado. Vigencia que se

ve alimentada, sin duda, por todos los factores nuevos de desestabilización que se vienen agregando a los “viejos”.

Volviendo ahora a los límites inherentes a una indagación de este tipo, quiero subrayar una vez más que el “sentido objetivo” que se desprende del texto verbal de los cantos (v. introducción) no coincide necesariamente con el sentido que se desprende de los textos no verbales ni con el que le atribuirían, en el momento de su *performance*, sus ejecutantes y su público. La captación de ese otro sentido “variable” exigirá, naturalmente, la elaboración de otro enfoque: tarea que se reservará a futuras investigaciones.

## Textos

### 1. Pachacuti Yamqui Salcamaygua

(Reconstrucción y traducción: J. Szeminski 1993)

*¡A Wira Quchan,  
tiqsi qapag,  
“kay qari kachun”,  
“kay warmi kachun”  
ñiq apu,  
binantin achikcha kamaq!  
¿Maypim kanki?  
¿Manachu rikuykiman?  
¿Hananpichum,  
burimpichum,  
kinrayñinpichum  
qapag usñuyki?*

*Intiqa killaga  
p'unchawqa tutaqa  
puquyqa chirawqa  
manam yanqachu.*

*¡O Almacigo de sustancia vital,  
rey que pone fundamentos,  
“éste sea varón”,  
“ésta sea mujer”,  
señor que lo dice,  
alma que crea la primera luz de todas las cosas,  
¿Dónde estás?  
¿No podré verte?  
¿En el lugar de arriba,  
en el lugar de abajo,  
en la tierra  
está tu real usnu?*

*El sol y la luna,  
el día y la noche,  
el verano y el invierno  
no son en vano.*

### 2. Wawa pampay (qarawi)

Huamanqui quia (Víctor Fajardo, Ayacucho)

Recopilación: Alina Caverro, en Jesús Armando Caverro 1985, 246. Trad. M. Lienhard.

*Yuyarillaway mamay  
yuyarillaway taytay  
qori kiraupi uywallawasqaykita  
qollqi kiraupi uywallawasqaykita  
manam kunanqa kutimusaqchu  
ñamá kunanqa pasachkaniña  
kuayay madrinaypa pachachiwasqanwan*

*kuyay padrinuypa taclla quwasqanwan.*

*Acuérdate madre mía  
acuérdate padre mío  
yo, criado por ti en una cuna de oro  
yo, criado por ti en una cuna de plata  
no volveré más ahora  
ya me estoy yendo ahora  
con el vestido que mi querida madrina me  
regaló  
con el arado que mi querido padrino me  
regaló.*

3. *Wamanchallay killinchallay*

Wayno de Isua, Lucanas, Ayacucho, cantado por Isabel Asto de Damián, Lima, marzo de 1988. Grabación, transcripción y traducción: M. Lienhard.

*Waqllay urquta chinkaykuptiy  
ima taytallay llakiwanqa  
waqllay qasata chinkaykuptiy  
ima taytallay llakiwanqa [¿mamallay?]  
Urqukunapi tarukitas  
taytay errante waqawanqa  
urqupi vikuñitas  
mamay errante llakiwanqa.*

Cuando me pierda por aquel cerro  
cómo sufrirá mi padre  
cuando me pierda por aquella abra  
cómo sufrirá mi padre [madre]  
Taruka de los cerros  
mi padre, errante, llorará por mí  
Vicuña de los cerros  
mi madre, errante, sufrirá por mí.

4. *Orqokunapa ñoqa yachani*

Santiago (canto de la marcación del ganado) de la sierra central del Perú, tomado de Sergio Quijada Jara 1957, 250). Trad. M. Lienhard.

*Orqokunapi ñoqa yachani  
qasakunapi ñoqa yachani  
maman chinkachiq taruka hina  
taytan chinkachiq vikuña hina.*

*Wakllay taytallay nispa niptiyqa  
wakllay mamallay nispa niptiyqa  
batun rumitaq mamay tukusqa  
batun sachataq taytay tukusqa*

*Orqokunapi wayllay ichuchapas  
qasakunapi wayllay ichuchapas  
para chayaptin kurkuykachansi  
lasta chayaptin kumuykachansi*

*Chaynam ñoqapas kumuykachani  
chaynam ñoqapas usuykachani  
sutichallayta runa rimaptin  
sutichallayta runa parlaptin*

Entre cerros yo vivo  
entre abras yo vivo  
como una taruka que perdió a su madre  
como una vicuña que perdió a su padre.

Cuando dije allá está mi padre  
cuando dije allá está mi madre  
mi madre, una piedra grande había sido  
mi padre, un árbol grande había sido

En los cerros el ichu lozano  
en las abras el ichu lozano  
cuando llega la lluvia se agacha  
cuando llega la nieve se curva.

Así también yo me curvo  
Así también yo me humillo  
cuando la gente habla mi nombre  
cuando la gente conversa mi nombre.

5. *Viseca wayqupi*

Canto de Puquio, Lucanas, Ayacucho, gentilmente ofrecido por Carlos Gutiérrez. Transcripción y traducción M. Lienhard.

*Visekay wayqupi  
pejerreyeschallay (bis)  
kayninta pasaspan  
taytallay chinkarqun  
kayninta pasasqan  
mamallay chinkarqun*

*Luegucha luegucha  
taytayta mikurqunki  
luegucha luegucha  
mamayta mikurqunki*

De la quebrada de Viseca  
mi pejerrey (bis)  
por aquí pasando  
se perdió mi padre  
por aquí pasando  
se perdió mi madre.

Lueguito luego  
devoraste a mi padre  
lueguito luego  
devoraste a mi madre

*chayqayá kiruyki  
aycha aychallanña  
chayqayá simiyki  
yawar yawarllanña.*

mira que tus dientes  
de carne están llenos  
mira que tu boca  
de sangre está llena.

## 6. Preso

Wayno de la comunidad de Wirapanpa, tomado de Ricardo Valderrama Fernández y Carmen Escalante Gutiérrez 1993.

*Panputa panpachata  
prisuta rishaqtiy  
Trapichi q'asata  
prisucha rishaqtiy,  
manas mamallaypas  
wawallay niwanchu  
manas taytallaypas  
churillay niwanchu.  
Nanpa uranmanta  
pukuy pukuychalla,  
ñanpa hawanmanta  
liwli liwlichalla,  
panaymanta,  
mamaymanta  
tukuyuspalla,  
rimaykamuwampas  
tapuykamuwampas  
Nallas pasanña.*

Cuando iba presoito  
por la pampita de Pamputa  
cuando iba presoito  
por la abra de Trapichi  
ni siquiera mi madre  
hijo mío me dice  
ni siquiera mi padre  
hijo mío me dice  
debajo del camino  
sólo el pukuy pukucha  
de encima del camino  
sólo el liwli [liwlichal]  
en mi hermana  
en mi madre  
convertidos,  
siquiera me hablan  
por lo menos me preguntan  
Ya me estoy yendo.

## Notas

- 1 Una primera versión de este trabajo se presentó en el simposio "Cosmología y música en los Andes" (Berlín, 1-6 de junio de 1992), evento organizado por el Instituto Internacional de Música Comparada, el Instituto Iberoamericano y el Instituto Latinoamericano de la Universidad Libre, todos con sede en Berlín. Para su reelaboración me resultaron útiles varias de las ponencias presentadas en esa oportunidad (pienso especialmente en las de Max Peter Baumann, Henry Stobart y John Schechter), así como las observaciones que me hicieron Rosalía Martínez, Verónica Cereceda y Rodrigo Montoya.

Para la investigación en que se inscribe este trabajo he podido contar con la generosa contribución de Isabel Asto de Damián (Lima), que cantó todos los *waynos* de Isua (Lucanas, Ayacucho) que figuran aquí como materiales de estudio. A ella van, pues, mis agradecimientos más sinceros.

- 2 *Wayno* de Isua, Lucanas, Ayacucho, cantado por Isabel Asto de Damián, Lima, marzo de 1988. Grabación, transcripción y traducción: M. Lienhard.
- 3 Cf. nota nr. 2.
- 4 Cf. nota nr. 2.
- 5 Cf. nota nr. 2.
- 6 Cf. nota nr. 2.
- 7 En una primera versión, interrumpida casi en seguida por no darle satisfacción, la cantante había introducido, como variables, *qasa* y *urqu*.
- 8 Cf. nota nr. 2.
- 9 En un dibujo alegórico de Guaman Poma (1980:694-5/708-9) que representa a los diversos enemigos de los indios en el sistema colonial, el tigre y el león simbolizan, respectivamente, a los "españoles del tambo" y al "[en]comendero".

## Referencias

- Arguedas, José María  
 1961 "La soledad cósmica en la poesía quechua." *Idea, artes y letras* 12(48-9), julio-dic.:1-2.
- Baquerizo, Manuel J.  
 1993 "La transición de la visión india a la visión mestiza en la poesía quechua oral." *Revista de crítica literaria latinoamericana* (Lima/Pittsburgh) año XIX, no. 37, 1er. semestre:117-24.
- Cavero, Jesús Armando  
 1985 "El qarawi y su función social." *Allpanchis*, año XV, vol. XXI(25):233-70.
- Husson, Jean-Philippe  
 1985 *La poésie quechua dans la chronique de Felipe Waman Puma de Ayala*. París: L'Harmattan.  
 1993 "La poesía quechua prehispánica. Sus reglas, sus categorías, sus temas, a través de los poemas transcritos por Waman Puma de Ayala." *Revista de crítica literaria latinoamericana* (Lima/Pittsburgh) año XIX, no. 37, 1er. semestre:63-85.
- Poma de Ayala, Felipe Guaman  
 1980 *Primer nueva coronica y buen gobierno*. 3 tomos. R. Adorno y John Murra, ed. México: Siglo XXI.
- Quijada Jara, Sergio  
 1957 *Canciones del ganado y pastores*. Huancayo.
- Szeminski, Jan  
 1993 "Manku Qhapaq Inka ¿un poeta religioso?" *Revista de crítica literaria latinoamericana* (Lima/Pittsburgh) año XIX, no. 37, 1er. semestre:131-58.
- Valderrama Fernández, Ricardo & Carmen Escalante Gutiérrez (eds.)  
 1993 "Canciones de imploración y de amor en los Andes. Literatura oral de los quechuas del siglo XX". *Revista de crítica literaria latinoamericana* (Lima/Pittsburgh) año XIX, no. 37, 1er. semestre:11-39.